

قلندریات؛ شعر نمادین صوفیانه یا ضدژانری هتروتوپیک؟ (با بررسی غزلی از عطار)

هاتف سیاه‌کوهیان*

حسین حسن‌رضایی**

◀ چکیده

تجلیل آشکار قلندریات از اعمال ممنوعه و شخصیت‌های هنجارشکن و تجاوز آشکار این نوع شعر به نمادها و نشانه‌های شریعت اسلامی و تخطی از هنجارهای اجتماعی-مذهبی، بسیاری از مخاطبان آن را شگفت‌زده کرده است. برخی محققان این اشعار را از منظر تاریخی نگریسته و در پی کشف رابطه این نوع شعر با جنبش‌های آنتی‌نومیمیستی از قبیل اباحیه در دوره میانه اسلامی بوده‌اند. بسیاری از محققان نیز در شیوه‌ای همگرا با صوفیه، نمادها و تصاویر هنجارستیز این نوع شعر را به طرق مختلف با چارچوب متافیزیکی سنت هرمنوتیک صوفیانه (تاویل) پیوند داده و آن‌ها را اشارات نمادین رمزگذاری‌شده در زبان شاعرانه دانسته‌اند که تنها به کمک مواد هرمنوتیکی صوفیانه قابل رمزگشایی است. در این میان، آنچه در این بحث‌ها نادیده گرفته شده، بررسی ساختار شعری یا بوطیقای قلندریات، و چگونگی شکل‌گیری آن در درون نظام ژانرهای اولیه شعر فارسی است. این پژوهش با گذر از تحلیل نمادگرایانه، و بدون آنکه تصاویر شاعرانه پویا در قلندریات را به کهن‌الگوها و نمادهای ازپیش‌تعیین‌شده صوفیانه فروبکاهد، به روش توصیفی و تحلیلی و با بررسی نمونه‌ای از عطار، نشان می‌دهد که «شعر قلندری» چگونه ساختار شعری کارناوالی و هتروتوپیک خود را از طریق گفت‌وگو و مناظره با دو گونه شعری «زهدیات» و «مدحیات» بیکربندی می‌کند.

◀ کلیدواژه‌ها: قلندریات، زهدیات، مدحیات، ادبیات صوفیانه، هتروتوپیا.

* دانشیار گروه ادیان و عرفان، واحد تاکستان، دانشگاه آزاد اسلامی، تاکستان، ایران، نویسنده مسئول، siyahkoohiyan@iau.ac.ir

** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران، Hossein.hassanrezaei@cfu.ac.ir

۱. مقدمه

در پایان سده چهارم و ابتدای سده پنجم هجری، گونه جدیدی در شعر فارسی متولد شد که بعدها قلندریات نامیده شد. این اشعار، همان طور که از نامشان پیداست، بر روی رفتارهای ضدعرفی شخص «قلندر» و همدستان هنجارشکن وی همچون قلّاش، رند، خراباتی، عیار، اوباش و... تمرکز داشت؛ شخصیت‌هایی که ضمن ایجاد اختلال در نظم هنجاری جامعه اسلامی، همراه و همدل با اقلیت‌های مطرود اجتماعی - همچون مسیحیان، زرتشتیان و حتی کفار - که در حاشیه جامعه اسلامی به سر می‌بردند، جهان وارونه قلندری را شکل می‌دادند. هسته مرکزی این جهان وارونه، «تحقیر مناسبات رسمی اجتماعی» یا همان چیزی بود که سهروردی آن را «تخریب عادات» خوانده بود (سهروردی، ۲۰۰۶: ۸۹). این تخریب عادات در شعر قلندری معمولاً با تحریک معشوقی فتنه‌گر صورت می‌گرفت که در چهره یک اقلیت دینی حاشیه‌دار (مغ‌بچه، ترسابچه، گبر، کافر بچه و...) نمایان می‌شد و شاعر را به نوعی زندگی بی‌قیدوبند که هدفش براندازی و وارونه‌سازی تمامی هنجارها و ارزش‌های محترم و مقدس در جامعه بود، فرامی‌خواند.

بدین ترتیب، قلندریات را می‌توان یک شعر کارناوالی^۱ یا هتروتوپیک^۲ دانست که به شیوه خاص خود جهان وارونه‌ای را به تصویر می‌کشد که در آن، همان‌طور که میخائیل باختین درباره کارناوال‌های پیشامدرن اروپایی گفته است، سلسله‌مراتب اجتماعی عادی به هم می‌ریزد؛ فرهنگ رسمی و عالی (شامل دین و آیین‌های آن) به تمسخر گرفته می‌شود و قوانین اجتماعی و مذهبی به حالت تعلیق درمی‌آیند (Bakhtin, 1984: 26). این تجاوز و پارودی شدید نسبت به نظم نمادین هژمونیک در قلندریات معمولاً در دگرفضاهاهایی مانند «خرابات»، «دیر مغان» یا «صومعه‌های مسیحی» که در فضاها‌های مرزی و حاشیه‌های مراکز شهری (دوره میانه اسلامی) قرار داشتند، رخ می‌دهد؛ باین حال رفتارهای عرف‌ستیز و مخرب قلندری در این اشعار فقط محدود به مکان‌های متضاد - که فوکو آن‌ها را «دگرفضا» خوانده - نیست؛ بلکه در قلندریات، شخصیت‌های هنجارشکن و متمرّد از محدوده پناهگاه‌های ضدعرفی خود بیرون می‌آیند و با نادیده

گرفتن احساسات دینی متشرعان، در فضا‌های رسمی و عمومی نیز به نمادها، اشیا و ارزش‌های مقدس تجاوز می‌کند.

قلندریات به دلیل داشتن مضامین به‌ظاهر کفرآلود و تقدس‌ستیز در طول تاریخ هزارساله خود، همواره موضوعی بحث‌برانگیز و درعین‌حال جذاب برای گمانه‌زنی خوانندگان و محققان بوده و از همین رو، در تاریخ ادبیات فارسی جایگاه ویژه‌ای برای خود یافته و نه تنها پدیده ادبی عجیب و غریب و حاشیه‌ای تلقی نشده، بلکه تأثیر شگرفی بر تحولات بعدی شعر فارسی و دیگر سنت‌های شعری - مانند اردو، هندی و عثمانی - گذاشته است؛ به‌طوری‌که در این سنت‌های شعری، مضامین مرتبط با شخصیت‌های ضدعرفی و متمرد قلندری برای قرن‌ها، حتی تا دوران مدرن، جایگاه خود را حفظ کرده است (Miller, 2022: 4). با این حال، تحلیل شعرشناختی قابل توجهی درخصوص قلندریات و توسعه ژانری آن - به استثنای پژوهش‌هایی محدود - انجام نگرفته است. بیشتر محققان در بررسی قلندریات، تحت تأثیر آثار کلاسیک عرفانی و به مدد اصطلاحات صوفیانه، نمادها و تصاویر به کاررفته در این نوع شعر را به طرق مختلف به چارچوب متافیزیکی سنت هرمنوتیک صوفیانه (تأویل) پیوند می‌دهند و شعر قلندری را همانند «صندوقچه‌ای از اسرار» و «چمدانی پر از نمادها و معانی عرفانی» در نظر می‌گیرند که درک و تفسیر آن، فقط از طریق یک غربال مکانیکی که طی آن هر تصویر شعری با یک معنای فرضی مستخرج از «اصطلاح‌نامه‌های استاندارد عرفان نظری» تطبیق داده شود، ممکن می‌شود (Keshavarz, 1998: 18-20 & 72-74). طرفداران این رویکرد معتقدند که عناصر به کاررفته در این نوع شعر، اشارات نمادینی هستند که در زبان شاعرانه رمزگذاری شده‌اند و تنها به کمک مواد هرمنوتیکی صوفیانه می‌توان آن‌ها را به درستی رمزگشایی کرد. در چنین رویکردی تصاویر شعری، و ساختار و فرمی که شاعر برای انتقال معنای مورد نظر از آن استفاده می‌کند، نادیده گرفته می‌شود و شعر قلندری، فقط یک شیوه بیان نمادین و روشمند برای بیان مفاهیم صوفیانه تلقی می‌شود.

اگرچه اهمیت تأویل صوفیانه را به عنوان یک سنت تفسیری در فهم شعر فارسی نمی توان نادیده گرفت، پژوهش حاضر با فرارفتن از این شیوه تحلیل، می خواهد شعر صوفیانه را به مثابه «یک شعر» تحلیل کند و نه صرفاً به عنوان «مجموعه ای نمادین از تمثیل ها». در رویکرد تأویلی، شعر صوفیانه صرفاً یک مخزن از داده های رمزگذاری شده تلقی می شود که فقط با ابزار تأویل، و در چارچوب تفسیری خاص قابل رمزگشایی و قابل درک است. البته چنین شیوه ای به برخی از مطالعات ادبی کنونی کمک شایانی کرده و بسیاری از پژوهش هایی که با این رویکرد درباره شاعران صوفی انجام گرفته، مباحث عمیقی را درباره مضامین، تصاویر و ارتباط این نوع شعر با متافیزیک صوفیانه ارائه داده است. این پژوهش ها اگرچه به خودی خود مهم هستند، شعر صوفیانه را به عنوان هر چیزی غیر از آنچه هست، یعنی «شعر»، بررسی و تحلیل می کنند. این مقاله فارغ از رویکرد هرمنوتیک صوفیانه، به بررسی و تحلیل ویژگی های شکلی، محتوایی و ساختاری قلندریات می پردازد. مدعای پژوهش حاضر این است که با بررسی قلندریات در درون نظام اولیه شعر فارسی، این شعر پیش و بیش از هر چیزی می بایست به عنوان یک ضدژانر هتروتوپیک، و در تقابل با شعر زهدی و شعر مدحی در نظر گرفته شود. بر این اساس، انحراف پارودیک قلندریات از این دو ژانر هنجاری را می توان یک بازی پیچیده بین ژانری دانست که در روند آن قلندریات با پذیرش و تغییر قراردادهای دیگر ژانرهای هنجاری، بوطیقای خاص کارناوالی خود را می سازد.

۲. پیشینه پژوهش

برخی از تحقیقات درباره قلندریات مرتبط با مسائل تاریخی و سویه های آنتی نومیستی این نوع شعر در جهان اسلام است؛ از آن جمله کارا مصطفی (۱۳۹۹) در تاریخ کهن قلندریه، مایر (۱۳۷۸) در ابوسعید ابوالخیر: حقیقت و افسانه، میلر (۲۰۲۱) در مقاله «شاه قلندر: توسعه اولیه قلندریات و مدل سلجوقی پادشاهی اسلامی در مدحیه امیر معزی برای شرفشاه جعفری»، شفیع کدکنی (۱۳۸۶) در قلندریه در تاریخ، درباره ارتباط تاریخی بین قلندریات و پویش های آنتی نومیستی و ضد هنجاری در جهان اسلام، و دیگر

ابعاد تاریخی، اجتماعی و سیاسی آن بحث کرده‌اند. این پژوهش‌ها در مجموع، سعی در پاسخ به این مسئله دارند که این نوع شعر تجاوزگر از نظر تاریخی چه نقشی در جهان اسلام و به‌ویژه در تصوف اسلامی در سده‌های میانی داشته است. تقریباً همسو با رویکرد پژوهش‌های مذکور مقالات دیگری مانند «بررسی قلندریات سنایی از لحاظ محتوا» (علیزاده و مؤذنی، ۱۳۹۸)، «مضامین قلندرانیه در غزلیات عطار» (پناهی و حاجی‌حسینی، ۱۳۹۲) و «مقایسه مضامین قلندری در آثار شیخ احمد جام و حافظ شیرازی» (افرازی و دیگران، ۱۴۰۰) جنبه‌های ملامتی، ریاستیزی، تابوشکنی و شریعت‌ستیزی قلندریات را بررسی کرده‌اند. همچنین مقاله «بررسی مضامین قلندری در غزل‌های عطار» (ماحوزی و قاسمی، ۱۳۹۲) تقریباً با همین رویکرد، به بررسی سیر تاریخی پدیده ملامتی‌گری در تصوف و بُعد اجتماعی غزل قلندری و خاستگاه معنایی آن در اقوال مشایخ ملامتی و منابع متقدم صوفیه پرداخته است.

دسته دیگر از پژوهش‌ها با اتخاذ رویکرد تأویلی، شعر قلندری را به‌عنوان شعر نمادین و رمزگذاری‌شده عرفانی کرده‌اند. از آن جمله می‌توان به دو مقاله پورجوادی (۱۳۷۲) در بوی جان با عناوین «رندی حافظ ۱» و «رندی حافظ ۲»، مقاله لویزن (Lewisohn, 2010) با عنوان «مقدمه‌ای بر مطالعه حافظ» در حافظ و مذهب عشق در شعر کلاسیک فارسی، و دو مقاله «زیبایی‌شناسی صوفیه» (علی‌زرگر، ۱۳۹۵) و «جمال از منظر محیی‌الدین ابن عربی و فخرالدین عراقی» (همو، ۱۳۹۷) اشاره کرد که به طرق مختلف، شعر قلندری را با چارچوب متافیزیکی سنت هرمنوتیک صوفیانه (تأویل) پیوند داده و تصاویر، اشارات و عبارات تجاوزگر و ضدعرفی آن را نمادهایی رمزگذاری‌شده می‌دانند که فقط به کمک مواد هرمنوتیکی صوفیانه قابل رمزگشایی است. مقاله «صفات عرفانی و نمادین قلندران در آثار سنایی، عطار، مولانا و حافظ» (شرافتی و نوروزی، ۱۳۹۸) را نیز می‌توان در این دسته قرار داد که به بررسی صفات عرفانی و خصوصیات قلندران از جمله ترک تعلقات دنیوی، ترک ظاهر شریعت، باده‌نوشی، کافری، رندی و... پرداخته است. برخی پژوهش‌ها با حفظ رویکرد نمادگرایانه و تأویلی، ضمن بررسی

درون مایه‌های عرفانی قلندریات به سویه‌های انتقادی و اجتماعی آن نیز پرداخته‌اند. از جمله این پژوهش‌ها می‌توان به مقاله «بررسی قلندریات در دیوان عطار نیشابوری» (طایفی و شاهسون، ۱۳۹۱) و «استعاره مفهومی در شعر قلندری» (بریدی‌اللامی و همکاران، ۱۴۰۳) اشاره کرد.

دسته سوم از پژوهش‌ها قلندریات را از منظر ژانری و گونه‌شناختی بررسی کرده‌اند. از نخستین تحقیقات در این باره می‌توان به مقاله «قلندریات در شعر عرفانی فارسی از سنایی به بعد» (دوبرین، ۱۳۷۵) اشاره کرد که نویسنده در تبیین تنوع درونی قلندریات آن را به سه دسته خرابات‌محور، حکایت‌محور و پندمحور تقسیم کرده است. از کارهای متأخر در این زمینه، مقاله «گونه‌شناسی غزل قلندری با محوریت غزل قلندری عطار و عراقی» (قادری و شمس، ۱۴۰۱) است که در آن به مختصات گونه‌شناختی قلندریات هم از نظر مضامین اصلی و هم از نظر ساختاری و بلاغی پرداخته و انواع شعر قلندری اعم از غزل قلندری مستقل، وجه قلندری و زیرگونه غزل قلندری اجتماعی-سیاسی بررسی شده است. پژوهش دیگر در این زمینه مقاله «گونه‌شناسی و ساختار غزل-داستان‌های قلندری» (بریدی‌اللامی و همکاران، ۱۴۰۲) است که به بررسی یکی از گونه‌های مستقل غزل قلندری، با عنوان «غزل-داستان قلندری» پرداخته و ضمن تبیین نحوه شکل‌گیری و عناصر اصلی سازنده آن، ساختار روایی آن را بررسی نموده است. از جمله تحقیقات ژانرشناختی قابل توجه خارجی درباره قلندریات که به توسعه و تحول ژانری آن پرداخته، مقاله میلر (۲۰۲۳) با عنوان «ژانر در شعر فارسی کلاسیک» است. این مقاله با بررسی جایگاه قلندریات در میان سایر ژانرهای ادبی، درصدد پاسخ به این مسئله است که چه ویژگی‌هایی قلندریات را از سایر ژانرهای ادبی متمایز می‌کند. میلر (۲۰۲۲) در مقاله دیگری نیز با عنوان «بوطیقای کارناوال صوفیانه در غزل‌های قلندری» ضمن بررسی قلندریات به عنوان ضدژانر، به بررسی تاریخی و ادبی بوطیقای غزل قلندری در درون نظام اولیه شعر فارسی و عربی پرداخته است. هر دو مقاله ارزشمند میلر، نویسندگان مقاله حاضر را در طرح چهارچوب نظری بحث و تحلیل داده‌های پژوهش یاری فراوان داده است و از این نظر، مقالات میلر بر گردن پژوهش حاضر حق بزرگی دارد.

مقاله حاضر صرف نظر از بهره‌هایی که از پژوهش‌های یادشده برده، رابطهٔ تقابلی قلندریات با دیگر ژانرهای هنجاری را به مثابهٔ یک بازی بین‌ژانری در درون نظام اولیهٔ شعر فارسی مورد بررسی قرار داده است. بر این اساس، پژوهش حاضر در پی اثبات این فرضیه است که قلندریات بیش از آنکه شعری ملامتی یا مخزنی از نمادها و تمثیل‌های صوفیانه باشد، یک ضدژانر هتروتوپیک در نظام اولیهٔ شعر فارسی است که در تقابل با شعر مدحی و شعر زهدی ایجاد شده است.

۳. چهارچوب نظری بحث

ژانرها - چه از لحاظ فرم و چه به لحاظ درون‌مایه - نه در خلأ ایجاد می‌شوند و نه همانند کهن‌الگوهای پیش‌ساختهٔ افلاطونی یکباره وارد یک سنت ادبی می‌شوند؛ آن‌ها در بستر نظام‌های شعری خاص و در دوره‌های معین تاریخی رشد می‌کنند و به تدریج از طریق فرایند پیچیده‌ای که شامل پذیرش و اصلاح قراردادهای تثبیت‌شده در سنت‌های ادبی و ژانرهای موجود است، یک هویت ژانری انعطاف‌پذیر برای خود کسب می‌کنند (Miller, 7: 2022). بنابراین ژانرها باهم گفت‌وگو و درعین حال مجادله می‌کنند. در این گفت‌وگوی بین‌ژانری هر ژانر جدید هویت خود را با نوعی تأثیرپذیری توأم با سرپیچی از ژانرهای شناخته‌شدهٔ پیشین شکل می‌دهد. بنابراین ژانرهای جدید به‌رغم تأثیرپذیری از ژانرهای هنجاری پیشین، با تغییر هدفمند سبک، لحن، ایده‌ها، قراردادهای و الگوهای ژانری آن‌ها، خواه‌ناخواه در برابر آن‌ها یک «ضدژانر» ایجاد می‌کنند.

اصطلاح «ضدژانر» اگرچه نسبتاً جدید است، آنچه با این عنوان شناخته می‌شود، از دیرباز در جهان ادبیات وجود داشته است و سابقهٔ آن به یونان باستان بازمی‌گردد. بسیاری از نویسندگان و شاعران متقدم برای ساختن ژانرهای جدید، به‌طور آگاهانه سازوکار، قواعد و انتظارات ژانرهای پیشین را وارونه می‌کردند تا آن‌ها را با شیوهٔ خلاقانه‌تری بیان کنند (همان: ۷). از نظر منتقدان ادبی، ضدژانر، ژانری است که عامدانه به‌دنبال وارونه کردن ویژگی‌های اصلی یک ژانر دیگر در سطوح نمادین و ساختاری آن مانند طرح، روایت، گسترهٔ زمانی و مکانی، شخصیت‌های شاعرانه، شکل و فرم،

شخصیت‌های داستان و مواردی از این قبیل است (Guillén, 1971: 135-158). به گفتهٔ فاولر، زمانی که ژانری به ژانر دیگری پاسخ می‌دهد، در یک ایستار «متضاد» نسبت به آن قرار می‌گیرد و در چنین ایستار ستیهنده‌ای قراردادها، ارزش‌های نمادین و روش کلی آن ژانر به سخره گرفته می‌شود (Fowler, 1982: 174-179). این تضاد و پارودی^۳ اگرچه ممکن است گاهی جنبهٔ سیاسی یا فرهنگی بیابد (ر.ک: میلر، ۲۰۲۳)، لزوماً بیانگر مخالفت ایدئولوژیک یک نویسنده یا شاعر با ارزش‌های ژانر دیگر نیست، بلکه اساساً بازی ادبی پیچیده‌ای است که - به‌طور هم‌زمانی و در زمانی - نظام ژانری سنت‌های ادبی دیگر را در جهت‌های جدید توسعه می‌دهد (Dubrow, 1982: 25).

در سنت شعر فارسی، «ضدژانر» اگرچه معادل دقیقی ندارد، موارد مشابه آن یافت می‌شود؛ مثلاً برخی آثار متقدم ادبی کاربرد ابزار بلاغی «تضاد» (طباق) را - فراتر از یک آرایهٔ ادبی در شعر - تا سطح ضدژانر گسترش داده‌اند. آنجا که عنصرالمعالی در *قابوس‌نامه* خطاب به پسرش گیلانشاه می‌نویسد: «اگر هجا خواهی که بگویی و ندانی، همچنان‌که در مدح کسی را بستایی، ضد آن مدح بگویی؛ که هرچه ضد مدح بود، هجا بود و غزل و مرثیه هم چنین بود» (کیکاوس بن قابوس، ۱۳۱۲: ۱۹۱). واعظ کاشفی نیز در *مقدمهٔ بدایع الافکار* با در نظر گرفتن چنین تقابلی اظهار می‌دارد که هجو یا هجا ضد مدح است و هزل نقیض جد است (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۸۲). این‌گونه اظهارات نشان می‌دهد که ادیبان متقدم باآنکه ارتباط متقابل بین دسته‌های ژانری و موضوعی را با نام خاصی نمی‌شناخته‌اند، دست‌کم از تضادهای تماتیک در شعر، و نقش سازنده‌ای که وارونگی موضوعی می‌تواند در خلق گونهٔ جدید داشته باشد، آگاه بوده‌اند.

امروزه پژوهش‌هایی که درخصوص ضدژانرها و نقش آن‌ها در توسعهٔ ژانرهای تک‌موضوعی در دورهٔ پیشامدرن فارسی صورت گرفته است، گونه‌هایی مانند خمریات، غزلیات، زهدیات، هزلیات و مَجُونِیات را به‌عنوان ضدژانرهای متقابل - هم در تقابل با قصیدهٔ سستی و هم در تقابل با یکدیگر - در نظر می‌گیرند که موجب تلفیق و نیز گسترش مرزهای ژانری در سنت‌های ادبی پیشین شده‌اند (Miller, 2022: 9; Meisami,).

17: 1993). میثمی معتقد است ژانرهایی مانند زهدیات، حبسیات، هزلیات و هجویات را می‌توان پاسخ‌هایی در مقابل مدحیات، شعر عرفانی، شعر حماسی، و شعر عاشقانه در نظر گرفت. او این تقابل بین‌ژانری را بازی ادبی زیبایی می‌داند که در آن مضامین، ابزارهای بیانی و ویژگی‌های سبک‌شناختی هر شعری، لایه جدیدی از معنای بینامتنی خلق می‌کند (Meisami, 1996: 17 & 181-189). برخی این نوع ارتباط تقابلی را نوعی تخصص ژانری دانسته و مثلاً گونه غزل را به‌عنوان یک «ژانر مخالف» یا «نوع مخاصم» در برابر قصیده مدحی کلاسیک فارسی خوانده‌اند (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۸۶).

در این تخصص و تقابل، نوعی رقابت یا تنازع بقای ژانری را نیز می‌توان دید؛ همان‌طور که زرقانی می‌نویسد، ژانرها پس از دوره جنینی ازطریق پیوند و تلفیق با ژانرهای موازی، با گسترش خود تبدیل به ژانر برتر می‌شوند و دیگر ژانرها را به حاشیه می‌رانند؛ در این جدال ژانریک، هر ژانری که بتواند به نیازهای عصر پاسخ دهد، در عرصه می‌ماند وگرنه باید میدان را به نفع ژانرهای رقیب خالی کند (زرقانی، ۱۴۰۱: ۱۹۹). در این روند، گونه غالب برای فربه کردن خود، برخی شگردها و الگوهای گونه‌های مغلوب را - به‌عنوان ابزار و زیور - در بطن خود به کار می‌گیرد و با تغییر و استحاله آن‌ها مطابق نظام ژانری جدید، موجودیت خود را تقویت می‌کند (محمدی و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۰۵-۱۰۷).

۴. زمینه ژانری قلندریات

پیش از تحلیل «قلندریات» نیازمند تصویری کلی از ویژگی‌های ژانری شعر مدحی و شعر زهدی هستیم تا چشم‌انداز ژانری وسیعی را که «قلندریات» در آن قرار دارد، بهتر درک کنیم.

۴-۱. شعر مدحی

می‌توان گفت که از عصر سامانیان به بعد، به‌ویژه دوره غزنویان و سلجوقیان، شعر مدحی ژانر برتر دربار ایرانی بوده است (غفاری و مستعلی پارسا، ۱۳۹۹: ۱۱۶-۱۱۷؛ شهیدی، ۱۳۵۰: ۲۸۵). این نوع شعر می‌توانست به سه شکل سه‌بخشی (نسیب یا تشبیب، رحیل،

مدح)، دوبخشی (نسیب و مدح) یا تک‌بخشی (مدح) سروده شود؛ یک مدیحه دو یا سه‌بخشی، پیش از آنکه به بخش اصلی یعنی مدح برسد، معمولاً با توصیفی از طبیعت همچون باغ یا بیابان، و یا توصیف یک صحنه عاشقانه (نسیب) آغاز می‌شد. در مدایح سه‌بخشی، پس از نسیب، بخشی به توصیف سفر شاعر یا بیان موضوع فرعی دیگری (رحیل) اختصاص می‌یافت و در پایان این اشعار، اغلب دعایی آورده می‌شد (اکبری‌زاده، ۱۴۰۱: ۷؛ Miller, 2022: 17).

شخصیت محوری شعر مدحی، «ممدوح» است که به‌طور اغراق‌آمیز و همراه با گزافه‌گویی افراطی مورد ستایش قرار می‌گیرد (شبلی نعمان، ۱۳۶۸، ج ۵: ۲۰؛ شهیدی، ۱۳۵۰: ۳۲۸ و ۲۸۵؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۹۳: ۸۳-۸۴). در این نوع شعر ممدوح چه به‌عنوان پادشاه، یا مقام درباری و یا شخصیت مهم مذهبی محور اصلی شعر محسوب می‌شود و در روند چنین مدحی، هویت شاعر ممدوح در هویت ممدوح مستحیل می‌گردد (زرین‌کمر و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۳۷). شعر مدحی معمولاً بیانگر اقتدار و شکوه و عظمت ممدوح در زمینه‌های مختلف مانند میدان جنگ، تفریحات سلطنتی (مانند شکار و چوگان)، جشن‌های درباری و حتی ساحت‌های اخلاقی و معنوی است. شاعر شعر مدحی معمولاً یک پادشاه را به‌عنوان رهبر اسلامی ایدئالی به تصویر می‌کشد که در دربارش، خرد، تقوا، ایمان، عدالت، شجاعت، رحمت و سخاوت حکمفرماست (ر.ک: انوری، ۱۳۷۶: ج ۲: ۵۳۹-۵۴۱؛ حسینی و اکبری، ۱۴۰۰: ۹۸-۹۹؛ غفاری و مستعلی پارسا، ۱۳۹۹: ۱۲۱). او در این تصویر به‌عنوان حاکمی دین‌گستر و مدافع دین در میدان‌های نبرد خارجی و داخلی، شجاعانه در برابر کفر و دشمنان اسلام می‌جنگد و دین محمد(ص) را نصرت می‌دهد (کاظمی و محمدی فشارکی، ۱۴۰۰: ۱۱۳؛ یلمه‌ها، ۱۳۹۲: ۳۳۰؛ ر.ک: عنصری، ۱۳۶۳: ۷۶، ۹۰، ۳۰۷؛ فرخی سیستانی، ۱۳۷۱: ۶۶).

شاعر مدیحه‌سرا قدرت «ممدوح» را موهبتی آسمانی، و حکومت او را قضا و قدر الهی می‌داند (غفاری و مستعلی پارسا، ۱۳۹۹: ۱۱۹-۱۲۰)؛ گستره حکومتش هفت اقلیم (کل جهان)، و عظمت چنین حکومتی در شکوه متعلقات سلطنتی او، از جمله دربار، گنجینه،

تخت، تاج و رزمیاریان و سپاهیان فراوان او دیده می‌شود. بنابر این توصیفات، شعر مدحی یک «شبه‌سازی شاعرانه» از زندگی اشرافی - درباری است که هر عنصری در آن، مرتبط با هویت ممدوح و شکوه و اقتدار او تعریف و بازسازی می‌شود (زرین‌کمر و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۳۷). بنابراین این نوع شعر فراتر از یک اثر ادبی زیبا، ابزاری برای نمایش و تثبیت ساختارهای قدرت و نظم اجتماعی در جامعه است. به عبارت دیگر، شعر مدحی یک پدیده فرهنگی برای ایدئال‌سازی قدرت و تثبیت مشروعیت حاکمان و ابزار کنترل اجتماعی و سرکوب مخالفان و منتقدان است (Bürge, 1996: 184).

۴-۲. شعر زهدی

در شعر زهدی، می‌توان با اولین نمونه از ژانر متقابل با شعر مدحی مواجه شد. محور اصلی این نوع شعر، نه دربار ممدوح، که درگاه خداست؛ جایی که در آن لذت‌ها و دستاوردهای دنیوی در برابر ارزش‌های معنوی، بسیار ناچیز و بی‌اهمیت تلقی می‌شود. در این نوع شعر، قدرت و ارزش‌هایی ستایش می‌شود که مربوط به درگاه آسمانی خداست، و نه دربار زمینی پادشاهان. این نوع شعر با تأکید بر ارزش‌های معنوی و بی‌اعتباری دنیا، در تقابل با مدحیاتی قرار می‌گیرد که در آن، قدرت و شکوه پادشاهان و حاکمان دنیوی ستایش می‌شود. شاعر زهدیات، سخنوری است سوار بر اسب فصاحت در میدان حکمت که به مخاطب خود زهد سلمان را تعلیم می‌دهد (ناصرخسرو، بی‌تا: ۸۵). در شعر زهدی، پیروزی‌های پادشاهان جبار پیشین و کاخ‌های باشکوه سلطنتی آن‌ها (ویرانه‌های بازمانده)، نه برای ستایش ممدوح، که برای عبرت‌آموزی و یادکرد ماهیت گذرا و ناپایدار زندگی دنیوی به مخاطب ذکر می‌شود (خاقانی، ۱۳۷۳: ۳۵۸؛ ناصرخسرو، بی‌تا: ۱۱۷). به همین دلیل، مرگ و نمادهای مرتبط با آن مانند گورستان‌ها و ویرانه‌ها، چنان‌که در زهدیات عربی سابقه دارد، بن‌مایه‌های غالب و تکرارشونده این نوع شعر است (یاحقی و پرهام، ۱۳۸۷: ۲۸). هسته مرکزی این نوع شعر را می‌توان در مصرعی مشهور از ابوالعتاهیه (لدوا للموت وابتوا للخراب: زاده شوید برای مردن و بسازید برای ویرانی) یافت که نشان می‌دهد جوهر سیال این نوع شعر بر محور مضمون «کجا رفتند

(ubi sunt) حرکت می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۴۷؛ ابوالعناهیة، ۱۴۲۰: اق: ۳۵). شاعر زهدیات در عین حال که از لذت‌های ناپایدار فریب‌ده دنیا شکایت می‌کند، مخاطبان خود را به پرهیزکاری، توبه، و عمل صالح دعوت می‌کند تا جایگاهی شایسته در درگاه ابدی خدا به دست آورند. شیوه پرهیزکاری و پارسایی که در این شعر ترویج می‌شود، تمام جذابیت‌ها و دستاوردهای جهان مادی را نفی، و خواننده را به داشتن یک زندگی ساده مطابق با شریعت اسلامی هنجاری ترغیب می‌کند. این شعر کفر و شرک و اعمال ناهنجار مانند شرابخواری و قماربازی و... را نکوهش، و خواننده را به زیست مؤمنانه‌ای که متضمن پرهیز از گناه و ترس از عذاب اخروی است، دعوت می‌کند. افزون بر این‌ها، شاعر زهدی به موضوعات دینی و اخلاقی دیگری مانند توحید، ایمان، ایثار خردورزی و... نیز می‌پردازد که غالباً در قالب یک «رشته طولانی از پندها و اندرزها» بیان می‌شود (ر.ک: شفیع کدکنی، ۱۳۷۲: ۴۷-۵۲؛ یاحقی و پرهام، ۱۳۸۷: ۲۸؛ صفا، ۱۳۸۸: ج ۱، ۳۶۸).

۵. زیرژانرهای هتروتوپیک قلندریات

شعر تک‌مضمونی قلندریات در برابر قصاید چندمضمونی دوره میانه نمونه‌ای بارز از ژانرهای فراگیر و متنوعی است که در آن، الگوهای ساختاری شعری و روش‌های بیانی مشترک به چشم می‌خورد. حتی اگر از برخی اشعار چندمضمونی - که در برخی نسخ خطی به عنوان قلندریات طبقه‌بندی شده - صرف‌نظر کنیم، در اشعار تک‌مضمونی شاعران برجسته این ژانر مانند سنایی، عطار و عراقی، تعدادی از الگوهای شعری تکرارشونده مشاهده می‌شود که نشان‌دهنده ماهیت هتروتوپیک این نوع شعر است. این الگوهای تکرارشونده را می‌توان با عنوان‌های «فخر ساختگی»، «مدح ساختگی»، «وعظ ساختگی»، «توبه ساختگی»، «دریغ‌سرای (ابی‌سانت) ساختگی»، «توصیف معشوق شهر آشوب»، «حکایت قلندری» و «خطاب قلندری» دسته‌بندی کرد. به نظر می‌رسد برای توصیف این الگوها یا تیپ‌های تکرارشونده اصطلاح «زیرژانر» تا حدی مناسب باشد. این زیرژانرها همانند خود ژانرها، به جای آنکه مطلق و ثابت باشند، سیال و

انعطاف‌پذیرند و نمی‌توان آن‌ها را به‌طور قطعی در یک نظام ثابت طبقه‌بندی کرد. تعیین تعداد دقیق ژانرها و زیرژانرها و مرزبندی بین آن‌ها کار دشواری است، چون توسعه ژانری یک فرایند پویاست و ژانرها دائماً در حال تحول‌اند. همان‌طور که میثمی می‌گوید، ژانرها ممکن است باهم ترکیب شوند یا به هم تبدیل شوند؛ یک ژانر ممکن است موضوع یک ژانر دیگر شود، یا یک موضوع خاص آن‌قدر گسترش یابد که تبدیل به یک ژانر جدید و مستقل شود (Meisami, 2003: 29). در هر حال، آنچه در این مقاله بیان می‌شود، نه یک گونه‌شناسی قطعی، بلکه پیشنهادی دارای ارزش اکتشافی است. در ادامه با توجه به محدودیت صفحات مقاله، از میان زیرژانرهای شناسایی‌شده در قلندریات تک‌موضوعی اولیه، سه مورد از آن‌ها به‌طور اجمالی، و سپس یکی از آن‌ها در غزلی از عطار مورد بررسی تفصیلی قرار می‌گیرد.

۵-۱. فخر وارونه (مباهات به فسق)

این اشعار بر تجلیل آشکار از فسق و فجور و اعمال ضد شرع و ضد عرف قلندران تمرکز دارد. در واقع شاعر در مقام یک قلندر، با رویکردی ملامتی، از رفتارهای ناشایست قلندران به‌مثابه فضایی معنوی ستایش می‌کند و ضمن اعترافاتی افتخارآمیز فهرستی از این اعمال ناشایست را برمی‌شمرد. در فضای کارناوالی این زیرژانر شخصیت‌ها، هنجارها و ارزش‌ها با آنچه در شعرهای مدح سلطنتی و مذهبی تجلیل می‌شود، رابطه‌ای معکوس دارد. در این نوع شعر شاعر با تأکید بر «من و مای شاعرانه» به همسویی و پیوند با کنشگران اجتماعی حاشیه‌ساز از قبیل خراباتیان، ساکنان میخانه، جوانان رند، عیاران، قلّاشان و.. که همه از طردشدگان اجتماعی هستند، افتخار می‌کند و با حمایت از فعالیت‌های ضدعرفی و ضدشرعی مانند می‌گساری، قمار، توبه‌شکنی و... هنجارهای اجتماعی و شیوه‌های دین‌داری ستوده‌شده در شعر مدحی و زهدی را در دنیای معکوس شعری خود به‌سخره می‌گیرد. این نوع اشعار که یکی از شایع‌ترین خرده‌ژانرهای قلندریات است، اغلب با قافیه‌های پایانی «ام» یا «ایم» که نشانه تأکید بر

فخر و مباحثات است، به پایان می‌رسد. غزل‌هایی با مطلع‌های زیر نمونه‌هایی از فخر وارونه است:

دگر بار ای مسلمانان به قلّاشی درافتادم به دست عشق رخت دل به میخانه فرستادم
(سنایی، ۱۳۸۸: ۳۵۹)

قبله چون میخانه کردم پارسایی چون کنم عشق بر من پادشا شد پادشایی چون کنم
(همان: ۳۹۳)

ما عاشق همت بلندیم دل در خود و در جهان چه بندیم
(همان: ۴۰۱)

ما ترک مقامات و کرامات گرفتیم در دیر مغان راه خرابات گرفتیم
(عطّار، ۱۳۷۵: ۴۹۱)

ماننگ وجود روزگاریم عمری به نفاق می‌گذاریم
(همان: ۴۹۸)

ما گبر قدیم نامسلمانیم نام‌آور کفر و ننگ ایمانیم
(همان: ۵۰۶)

من آن قلّاش رند بی‌نوایم که در رندی مغان را پیش‌وایم
(عراقی، ۱۳۷۲: ۱۰۶)

ما دگر بار توبه بشکستیم وز غم ننگ و نام وارس‌تیم
(همان: ۱۸۳)

من باز ره خانه خمار گرفتم ترک ورع و زهد به یکبار گرفتم
(همان: ۲۹۷)

۵-۲. مدح وارونه (ستایش چهره‌های ضدقهرمان)

این اشعار تقریباً با تمرکز انحصاری خود بر یکی از شخصیت‌های متمرّد شعر قلندری، همانند «مغ‌بچه»، «ترسابچه»، «کافر‌بچه»، «ترک قلندر»، «پسر»، «پیر قلندر»، «پیر رسوا»،

«غلام»، «ساقی» و... متمایز می‌شوند. این زیرژانر را می‌توان نوعی «مدح ساختگی و تمسخرآمیز» تلقی کرد، زیرا اشعاری را در بر می‌گیرد که با ستایش از شخصیت‌های ضدقهرمان و چهره‌های نامقبول و اعمال خلاف شرع و عرف آن‌ها، گویی تصویری کاریکاتورگونه از مداخل مرسوم سلطنتی را ارائه می‌کند و با وارونه‌سازی انتظارات و هنجارهای آن، این نوع شعر را به سخره می‌گیرد. این اشعار گاهی شکل روایی نیز پیدا می‌کنند؛ اگرچه اساساً مانند زیرژانر «حکایت قلندری» به روایت یک حکایت واحد نمی‌پردازند.

غزل‌ها با مطلع‌های زیر نمونه‌ای از زیرژانر «مدح وارونه» در شعر شاعران اولیه قلندری است:

انعم الله صباح ای پسر ————— وقت صبح آمده راح ای پسر
(سنایی، ۱۳۸۸: ۲۵)

شور در شهر فکند آن بت زُتارپرست ————— چون خرامان ز خرابات برون آمد مست
(همان: ۸۹)

بردیم باز از مسلمانی زهی کافرِ بچه ————— کردیم بندی و زندانی زهی کافرِ بچه
(همان: ۱۰۰۸)

ترسابچه‌ای ناگه قصد دل و جانم کرد ————— سودای سر زلفش رسوای جهانم کرد
(عطار، ۱۳۷۵: ۱۵۸)

ترسابچه‌ای کشید در کارم ————— بر بست به زلف خویش زنارم
(همان: ۴۳۵)

ترک قلندروش من دوش درآمد از درم ————— بوسه گشاد بر لبم تنگ کشید در برم
(همان: ۴۳۵)

غلام روی توام ای غلام باده بیار ————— که فارغ آمدم از ننگ و نام باده بیار
(عراقی، ۱۳۷۲: ۱۰۱)

یاد آن شیرین پسر خواهیم کرد ————— کام جان را پرشکر خواهیم کرد
(همان: ۲۳۷)

ساقی قدح شراب در دست آمد ز شرابخانه سرمست
(همان: ۲۴۵)

۳-۵. وعظ وارونه (دعوت به زندگی ضدهنجاری)

این اشعار، همان‌طور که از نامشان پیداست، با دستورات مکرر یا نصیحت‌های ضمنی به مخاطبان خیالی خود برای اتخاذ شیوه زندگی کارناوالی قلندری و نفی شیوه‌های هنجاری حیات دینی و اجتماعی مشخص می‌شوند؛ وعظی وارونه و خلاف مواظ و خطابه‌های تعلیمی رسمی که با شور و شوقی آیکونولاستیک، مخاطب را به تجاوز به تابوهای مقدس و غوطه‌ور شدن در یک زندگی خراباتی هنجارستیزانه غیرعقلانی فرامی‌خواند. شاعر در این نوع شعر، مخاطب را به ارزش‌های وارونه‌ای مانند «رهایی از نیک‌نامی، بی‌باکی و بی‌مبالاتی به آداب رسمی، نفی مصلحت‌طلبی، نفی عاقبت‌اندیشی، نفی عاقبت‌اندیشی، نفی جایگاه اجتماعی بالا، قلّاشی و عیاری، ملامت‌جویی، کم‌زنی (قماری که در آن همه‌چیز باخته می‌شود)» دعوت می‌کند. او مخاطب خود را نصیحت می‌کند که برای نجات و رستگاری خود، از فضاهای رسمی و متعارفی که به آن‌ها عادت کرده است، دوری کند و به فضاهای هتروتوپیک مانند خرابات، بت‌خانه، قمارخانه و... روی آورد. این نوع شعر اغلب - اگرچه نه همیشه - یک فعل امر را گاه در کلمات آغازین بیت اول، و گاه به‌عنوان ردیف یا بخشی از قافیه به کار می‌برد تا لحن دستوری خود را قوام بخشد. برخی از این اشعار کوتاه، و از نظر لحن و ساختار همانند یک «ترانه قلندری» است که با طنازی و ظرافت، یک خراباتی تازه‌کار را پند می‌دهد؛ برخی دیگر طولانی، و دارای لحن تعلیمی‌اند که بیشتر شبیه موعظه‌های حکایتی به نظر می‌رسند. البته گاهی مرزبندی میان «مواظ طولانی تعلیمی» و «مواظ کوتاه ترانه‌وار» چندان روشن نیست، و اینکه آیا هر دو نوع مواظ کوتاه و بلند قلندری باید در یک دسته قرار گیرد، تحقیق بیشتری می‌طلبد.

خیز بت‌ا راه خرابات گیر مذهب قلّاشی و طامات گیر
(سنایی، ۱۳۸۱: ۲۹۵)

پسرا خیز تا صبح کنیم راح را هم نشین روح کنیم
(همان: ۴۰۸)

ای مسافر اندرین ره گام عاشقوار زن فرش لاف اندر نورد و گفت از کردار زن
(همان: ۴۸۰)

ساقیا خیز که تا رخت به خمار کشیم تائبان را به شرابی دو سه در کار کشیم
(عطار، ۱۳۷۵: ۵۰۴)

مست خراب یابد هر لحظه در خرابات گنجی که آن نیابد صد پیر در مناجات
(عراقی، ۱۳۷۲: ۷۸)

در بزم قلندران قلّـاش بنشین و شراب نوش و خوش باش
(همان: ۸۰-۸۱)

زیرژانرهای مذکور همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، نسبی و سیال هستند و برخی از اشعار ممکن است بیش از یک زیرژانر را در بر گیرد؛ همچنین می‌توان با بررسی‌های بیشتر زیرژانرهای دیگری را به این فهرست افزود. البته همواره این دشواری وجود دارد که چه زمانی یکی از این الگوهای تکرارشونده فقط به‌عنوان یک «بن‌مایه رایج» در نظر گرفته شود و چه زمانی به‌دلیل مرکزیت آن‌ها در ساختار تعداد زیادی از اشعار، به‌عنوان یک «زیرژانر» واقعی بررسی شود. با وجود این محدودیت‌ها، دسته‌بندی مذکور را می‌توان ابزاری مفید برای درک بهتر قلندریات دانست؛ زیرا این دسته‌بندی به ما کمک می‌کند تا با تجزیه این نوع شعر گسترده، به نتایجی برسیم که فقط از این راه برای ما حاصل می‌شود؛ مانند فراوانی «وعظ ساختگی» در اشعار سنایی، گرایش عطار به «مدح ساختگی»، تمایل عراقی به «توصیف معشوق شهر آشوب» و فراوانی «حکایت قلندری» (استفاده از ساختار حکایتی طولانی) در اشعار سنایی و عطار.

البته ممکن است با بررسی‌های بیشتر این نمونه‌ها و نمونه‌های مشابه دیگر به این نتیجه برسیم که این الگوهای تکرارشونده ناشی از ویژگی‌های فردی یک شاعر است؛ با این حال تشخیص این الگوها می‌تواند گامی مؤثر در فهم همه‌جانبه توسعه سبکی و

ژانری شعر فارسی دوره میانه باشد. مثلاً هم‌سوئی شعر سنایی و عطار در استفاده فراوان از ساختار حکایتی طولانی، نشان‌دهنده توسعه این سبک - در مقایسه با ساختار وعظی - در این دوره است. علاوه بر این، تجزیه و تحلیل مرزهای متغیر و درهم‌تنیده این انواع شعری، سیر تحول تاریخی توسعه سبکی و ژانری شعر فارسی را در دوره میانه آشکار می‌کند. ردپای چنین تحولی را اکنون فقط می‌توان به‌طور غیرمستقیم در نسخه‌های خطی اولیه و در برخی آثار ادبی متقدم نظیر *قابوس‌نامه* و *چهارمقاله* مشاهده کرد. این آثار نشان می‌دهد که شاعران این دوره اشعار خود را در یک فضای ژانری چندبعدی خلق کرده‌اند؛ فضایی که شامل طیف وسیعی از متغیرها، و بسیار متنوع‌تر از آن چیزی است که امروزه در مباحث مدرن درباره ژانر مطرح می‌شود.

اگرچه اهمیت «قوالب شعری» و «دسته‌بندی‌های تماتیک اولیه» (مانند عاشقانه، زاهدانه، وعظی، مدحی، باده‌ستایی و...) را در این ارزیابی ژانری نمی‌توان انکار کرد، اما آنچه در این ارزیابی اهمیت محوری دارد، ویژگی‌های دیگری از قبیل «طرح‌های داستانی الگو، سبک‌های ارائه مضامین، و الگوهای ساختاری درونی تکرارشونده» است. این ویژگی‌ها جنبه‌های اصلی یک ژانر رسمی کلاسیک و دسته موضوعی اولیه هر شعر را به قدری توسعه می‌دهد که دیگر نمی‌توان از «قلندریات محض» یا «غزلیات محض» سخن گفت؛ بلکه باید به‌طور دقیق و مشخص مثلاً از «قلندریات فخری»، «قلندریات وعظی»، «قلندریات مدحی» و... همچنین از «غزلیات فراق»، «غزلیات وصال»، «غزلیات شراب» و... سخن گفت. بنابراین، اگر بخواهیم طیف کامل پاسخ‌های بین‌ژانری قلندریات را به شعر مدحی و زهدی بررسی کنیم، باید آن را نه به‌عنوان یک ژانر واحد، بلکه به‌عنوان مجموعه‌ای از ضدژانرهای هترو توپیک بررسی کنیم.

۶. بررسی غزلی از عطار به مثابه «فخر وارونه»

- | | | |
|---|----------------------------------|---------------------------------|
| ۱ | ما ره ز قبله سوی خرابات می‌کنیم | پس در قمارخانه مناجات می‌کنیم |
| ۲ | گاهی ز درد دُرد هیاهوی می‌زنیم | گاهی ز صاف می‌کده هیهات می‌کنیم |
| ۳ | چون یک نفس به صومعه هشیار نیستیم | مست و خراب کار خرابات می‌کنیم |

- ۴ پیرا بیا بین که جوانانِ رند را از بهر دردی چه مُراعات می‌کنیم
- ۵ طاماتیان ز دُردیِ ما توبه می‌کنند ما بی‌نفاق توبه ز طامات می‌کنیم
- ۶ نه لافِ پاک‌بازی و رندی همی‌زنیم نه دعوی مقام و مقامات می‌کنیم
- ۷ ما را کجاست کشف و کرامات کین همه بر آرزوی کشف و کرامات می‌کنیم
- ۸ دُردی کشیم و تا بنباشیم مرد دین بر اهل دین به کفر مباحات می‌کنیم
- ۹ گو بد کنید در حق ما خلق، زانکه ما با کس نه داوری نه مکافات می‌کنیم
- ۱۰ ای ساقی اهل درد درین حلقه حاضرند می ده که کار می به مهمات می‌کنیم
- ۱۱ سلطانِ یک‌سواره نَطع دورنگ را بی یک پیاده بر رخ تو مات می‌کنیم
- ۱۲ ما شب‌روان بادیه کعبه دلیم با شاهدان روح ملاقات می‌کنیم
- ۱۳ در کسب علم و عقل چو عطار این زمان هم یک دو روز کار خرابات می‌کنیم

عطار در این شعر لحنی پر صلابت و جسورانه دارد و با به‌کارگیری ردیف کنش‌گرای «می‌کنیم»، که به‌ویژه برای زیرژانر «فخر وارونه» مناسب است، ذهن خواننده را در طول شعر به‌طور نامحسوس بر روی رفتارهایی متمرکز می‌کند که شاعر و همراهانش به‌خاطر آن‌ها به خود فخر می‌کنند. شعر فخر یا فخریه در فارسی و عربی سنت دیرینه‌ای بوده است که شاعرانی مانند سنایی، عطار و عراقی با آن کاملاً آشنا بوده‌اند. نمونه‌های متعددی از شعر فخر پیش از اسلام باقی مانده و این سنت در شعر فارسی و عربی در دوره اسلامی نیز همچنان تداوم یافته است. شاعران معمولاً در شعر فخر شایستگی‌های خود مانند مهارت‌های شعری بی‌نظیر، جایگاه فکری، یا درستکاری اخلاقی خود را می‌ستودند. این نوع مفاخره می‌توانست از سطح شخصی به سطح اجتماعی نیز منتقل گردد و به بیانیه‌ای شاعرانه از ارزش‌های یک گروه بزرگ‌تر، با تأکید بر قدرت و وحدت ملی یا دینی یک قوم تبدیل شود.

در شعر عطار، و به‌طور کلی در شعر قلندری، مفاخره معمول در شعر سنتی حذف نمی‌شود بلکه در جهت نفی آشکار نهادها و هنجارهای اجتماعی تغییر شکل می‌دهد. این نوع مفاخره بیشتر شبیه فخر ساختگی در خمریات یا در برخی هزلیات است که در

آن شاعر از اشیا، مکان‌ها و اشخاص هتروتوپیک که الهام‌بخش کارناوال صوفیانه است، تجلیل می‌کند. بنابراین در مفاخرهٔ پارودیک قلندریات نوعی اعتراض و شورش علیه اجتماع و ساختارهای آن وجود دارد؛ باین حال، شاعر قلندری فقط ضد اجتماع نیست، بلکه ضد خود یا «خود کم‌بین» (کم‌زن) نیز هست (ر.ک: نمونه‌های فخر وارونه از عطار در بخش پیشین مقاله). بنابراین شاعر قلندری در مفاخرهٔ خود، به‌طور یکسان، هم ضد اجتماع و هم ضد خود است؛ حتی در سطح عمیق‌تر، بیانات ضد اجتماعی او نشانگر نفی خود اوست؛ زیرا اجتماع و ساختارهای آن به یک معنا، فرافکنی‌ها و برآمدهای خود فردی و توهم جدایی آن از حقیقت نهایی (خدا)ست. بنابراین فخر ساختگی قلندریات، در تقابلی مستقیم با منطق بنیادی فخر سنتی، می‌تواند به‌عنوان یک خوانش عارفانه از تخریب خود درک شود؛ یک فخر نمایشی که در آن، درنهایت هیچ خودی برای ستایش وجود ندارد و همه‌چیز معشوق یعنی خداست.

عطار در بیت «نه لافِ پاک‌بازی و رندی همی‌زنیم / نه دعوی مقام و مقامات می‌کنیم» اظهار می‌کند که اهل لاف‌زنی و خودستایی نیست، اما با این بیان، عملاً - و گویی به‌طور ناخودآگاه - خودستایی می‌کند. این بیت می‌تواند به‌عنوان اعترافی غیرمستقیم به خودستایی در شعر او تعبیر شود یا دست‌کم امکان چنین تفسیری را به خواننده می‌دهد. در واقع عطار سعی می‌کند خود را از کسانی که لاف می‌زنند جدا کند؛ اما همین کار نشان می‌دهد که گویی بین او و آن‌ها ارتباطی پنهان وجود دارد. تناقضی که در ادعای عطار نهفته، ناشی از ماهیت دووجهی شعر ضدژانر است: یک وجه باید ناظر به شعری باشد که آن را تقلید می‌کند و وجه دیگر باید بیانگر رد و وارونه‌سازی آن باشد. شاعر قلندری گرچه به رفتارهای ملامتی خود فخر می‌کند، نمی‌خواهد فخریه‌سرایی کند؛ زیرا فخریه‌سرایی - چه از نوع درباری و چه معنوی - نزد وی یا با شعر مدحی و شاعران درباری، و یا با «زاهدان ریاکار» مرتبط است که عطار هر دوی آن‌ها را نفی می‌کند. بنابراین، شاعر قلندری فخر وارونهٔ خود را طوری می‌سراید که مخاطب بداند او با تقلید شعر فخریه، آن را به سخره می‌گیرد تا افق انتظارات مخاطب را به‌طور بنیادین وارونه

کند. در واقع شاعر قلندری با استفاده از طعنه و وارونگی، یک نوع فخر خاص را ایجاد می‌کند که به شکل پارادوکسیکال علیه فخر و خودستایی، و متضمن «خودتحقیری» است یکی از رایج‌ترین شیوه‌هایی که اشعار «فخر وارونه» را با سنت بزرگ فخریه پیوند می‌دهد، تمرکز مداوم بر عبارت «من» یا «ما» در سراسر شعر همراه با توصیف رفتارها و ویژگی‌های نامتعارف و هنجارشکنانه شخصیت‌های شعر قلندری است. اگرچه همه فخریه‌های شاعرانه از این الگو پیروی نمی‌کنند، بسیاری از آن‌ها در استفاده از ضمیر «ما»، و ستایش ویژگی‌ها و دستاوردهای قبیله یا گروه خود به هم شباهت دارند. ممکن است این مفاخره‌ها از نظر ماهوی تفاوت قابل توجهی با یکدیگر داشته باشند، اما مضمون مشترک «خودستایی در عین خودتحقیری» که به‌طور افراطی از زبان شخصیت‌های شعری در این‌گونه اشعار بیان می‌شود، این حس را به خواننده می‌دهد که همه آن‌ها از یک مخزن الگویی مشترک استفاده می‌کنند و این شباهت‌ها حتی اگر فقط جنبه پارودیک هم داشته باشد، عمدی - نه تصادفی - به نظر می‌رسد. بنابراین می‌توان گفت که این‌گونه شعرها در فضای چندبعدی نظام ژانر فارسی، حداقل در این محور با یکدیگر هم‌گرایی دارند و با اقتباس از سنت غنی شعر فخری، و درعین حال دخل و تصرف در آن، حوزه‌های ژانری اولیه خود را در جهت‌های جدید گسترش می‌دهند.

در شعر عطار، خودستایی به‌طور خاص اشکال جالب گوناگونی دارد؛ برخی از آن‌ها آشنا هستند و برخی دیگر نوآورانه. فخر آغازین شعر او را می‌توان یک «رحیل ساختگی» و پاسخی پارودیک به رحیل سنتی دانست که بیانگر شباهت‌هایی (تغییر شکل‌یافته) با بخش رحیل در شعر مدحی، شعر وعظی، خمریات و شعر صعلوک عربی است. عطار در آغاز شعر با افتخار اعلام می‌کند که «ما» - یعنی او و یاران هم‌مسلكش - نه به دربار قدرتمند یک ممدوح، و نه به درگاه آسمانی خدا یا یک مکان مقدس (مانند کعبه)، بلکه به‌سوی «خرابات» - دربار کارناوالی ساقی (بیت ۱۰) و پیر مغان (بیت ۴) - رهسپاریم. در این دربار قلندری، آن‌ها با درباریانی که حاشیه‌ای‌ترین شخصیت‌های جامعه‌اند، یعنی جوانان رند (بیت ۴) هم‌نشین می‌شوند و به‌جای مسجد، در میخانه‌ها و قمارخانه‌ها نماز

می‌خوانند (بیت ۱). عطار در ابیات آغازین تقابل میان دو مسیر قبله و خرابات را به‌طرز چشمگیری طرح می‌کند. او خود و هم‌مسלکانش را در حال روی برگرداندن از قبله برای سفر به خرابات، که در واقع قبله و مکان مقدس قلندران است، به تصویر می‌کشد. تمرکز شعر در هر دو بخش آغازین و پایانی بر تقابل بین راه خرابات و راه قبله (بیت ۱) و تضاد ضمنی بین «کعبه دل» و «کعبه گل» (بیت ۱۲)، همراه با عناصر و بن‌مایه‌هایی مانند «نماز در میخانه»، «عوض شدن جهت قبله و نماز»، «مباهات به کفر» (بیت ۸) و «توبه از طامات و زهد ریا» (بیت ۵) بیانگر وارونگی کارناوالی فضای شعر اوست.

در بیت دوم و سوم، فرازونشیب‌های مستی اهل خرابات را توصیف می‌شود که گاهی به‌واسطه نوشیدن دُرْد شراب «هیاو» و نشاط می‌کنند و گاهی در حالت غم و اندوه فرومی‌روند (بیت ۲). این نوسانات عاطفی، همان‌طور که عطار در بیت سوم اشاره می‌کند، حالت دائمی ساکنان خرابات است. در این مکان، «هشیاری»، چیزی که شاعر شعر زهدی مخاطب خود را مدام به آن دعوت می‌کند، جایی ندارد. در واقع «قلندر» واقعی کسی است که لحظه‌ای هشیار نباشد و دائماً در مستی و خرابی احوال به سر برد (بیت ۳). این تجلیل افراطی از مستی و بی‌خبری، همانند خمریات عربی، نوعی قهرمان‌سازی را به تصویر می‌کشد که با نوشیدن جرعه‌ای شراب رفتار دلیرانه یک ممدوح در شعر مدحی را تقلید می‌کند (Meisami, 2003: 35-38). عطار در بیت چهارم نیز مستی و دُرْدنوشی جوانان رند خراباتی را توصیف می‌کند (بیت ۴) و در بیت پنجم تقابل بین خراباتیان و طاماتیان (چهره‌های ریاکاری که در جهان شعری قلندریات با شاعران زهدیات و مواعظ شباهت یا ارتباط دارد) را برجسته می‌کند. او در مصرع اول بیت پنجم می‌گوید که طاماتیان منافقانه از می‌گساری توبه می‌کنند، اما در مصرع دوم تصویر را معکوس می‌کند و با افتخار (توأم با طنز و طعنه) اعلام می‌کند که خراباتیان در چنین توبه‌ای به آن‌ها می‌پیوندند؛ اما آن‌ها از طامات و زهد ریا توبه می‌کنند. بن‌مایه توبه پارودیک که در اینجا نشان داده شده، یکی دیگر از ارکان اصلی قلندریات است که رابطه متضاد بین جهان‌های شعری زهدیات و قلندریات را برجسته می‌کند.

باده‌نوشی مداوم «اهل خرابات» و امتناع آن‌ها از توبه، بدترین گناه آن‌ها محسوب نمی‌شود، بلکه گناه اصلی آن‌ها این است که به دنبال وارونه کردن کل نظم اخلاقی جهان موجودند و در این میان، باده‌پیمایی آن‌ها را به ترک کامل دین، و مشروعیت‌بخشی به «کفر» در برابر «اهل دین» سوق داده است (بیت ۸). بن‌مایه لغو نظم اخلاقی که به صورت گوناگون در شعر قلندریات جلوه‌گر می‌شود، اغلب به این صورت بیان می‌شود که شاعر از «نام و ننگ» آزاد شده یا فراتر از آن رفته است. در برخی موارد کفر و دیگر ادیان به عنوان مسلک‌هایی برتر از اسلام ستوده می‌شوند و کسانی که راه خرابات را در پیش می‌گیرند، نه تنها باید دین هنجاری را - که در شعر زهدی و مدحی ستوده شده است - رد کنند، بلکه باید مایل باشند فضایل سنت‌های مذهبی غیراسلامی را بستانند و حتی به کفر یا ارتداد اقرار کنند. ماهیت به شدت هنجارشکنانه این ادعاها، در صورتی که به معنای واقعی کلمه در سده‌های میانه در نظر گرفته شوند، دهشت‌انگیز است؛ زیرا چنین اظهاراتی نزد متشرعه ارتداد محسوب می‌شود و مجازات آن مرگ است. در هر حال همان‌گونه که نباید تجلیل عطار یا دیگر شاعران قلندری را از کفر (یا هر عمل هنجارستیز) به معنای واقعی کلمه در نظر بگیریم، همچنین نباید آن را به یک نماد کاملاً باطنی تقلیل دهیم که تماماً از ارزش بسیار منفی و بارز این اصطلاح در شیوه‌های مختلف گفتمان مذهبی و سیاسی جدا شده است؛ بلکه قدرت شاعرانه کفر و بن‌مایه‌های مرتبط با کارناوال‌گرایی در شعر قلندری را باید مبتنی بر هنجارشکنی بنیادینی تعریف کنیم که نشان دهد شاعر از طریق انتقال این تصاویر به ذهن خواننده درصدد بیان اعتراضی نمادین علیه گفتمان دینی غالب است.

شعر همچنین به روش‌های دیگری تقابل بین نظم اجتماعی و مذهبی حاکم، و جهان شاعرانه کارناوالی قلندریات را بیان می‌کند. در بیت ۹، عطار از «عامه خلق» می‌خواهد که به او و هم‌مسلکانش بدی کنند؛ زیرا آن‌ها کسی را از این جهت مورد «قضاوت» یا «مجازات» قرار نمی‌دهند. اظهارات شاعر در این بخش خراباتیان و خرابات را فراتر از هنجارها و چارچوب‌های قانونی و مذهبی قرار می‌دهد. در حالی که این ساختارهای

قانونی، رفتار اشخاص را در جامعه تنظیم می‌کند و افراد براساس آن‌ها درباره مجاز یا غیرمجاز بودن اعمال خود و دیگران قضاوت می‌کنند، شاعر قلندری خوانندگان خود را به رهایی از چنین قوانین و قیودی تشویق می‌کند.

عطار در ادامه شعر به مضامین می (بیت ۱۰)، ساقی زیباروی (بیت ۱۱) و درنهایت، رحیل ساختگی (ابیات ۱۰-۱۲) باز می‌گردد. او در بیت دهم حاضران مجلس خرابات را اهل درد می‌خواند و از ساقی برای آن‌ها درخواست شراب می‌کند (بیت ۱۰). در بیت بعدی، ضمن استفاده از اصطلاحات بازی شطرنج، با به‌کارگیری آرایه‌های ادبی (مانند ایهام، استعاره و کنایه) رخ زیبا و پرفروغ ساقی (معشوق) را که چهره خورشید را بی‌فروغ و کم‌رونق ساخته است، می‌ستاید (بیت ۱۱). این ستایش از ساقی درعین حال ستایش از «من» و «ما»ی شاعرانه مطابق با سنت فخریه‌سرایی در اشعار مدحی است. شاعر به خود و هم‌مسلكانش - به‌عنوان شطرنج‌بازان ماهر - از آن‌رو فخر می‌کند که آن‌ها حتی بدون یک «پیاده» شاهی سواره (بر «اسب») را، فقط با «رخ» معشوق، مغلوب («مات») می‌کنند. در این بیت، ستایش اغراق‌آمیز زیبایی معشوق همراه با تأکید بر مای شاعرانه با لحنی حماسی نوعی مفاخره رزمی یا رجزخوانی را که در شعر مفاخره و شعر مدحی متداول است (شفیعیون: ۱۴۰۰: ۷)، در ذهن مخاطب تداعی می‌کند.

بیت دوازدهم حاوی تصویر چشمگیری است که مخاطب را به بیت آغازین پیوند می‌دهد. عطار در این بیت با به‌کارگیری دوباره «ما» - همان شخصیت جمعی شاعرانه‌ای که در بیت آغازین مسیر قبله را به‌سوی خرابات درمی‌نوردد - بار دیگر از راهی که در پیش گرفته، یعنی طریق نامسلوک خود و یاران قلندرش، با مفاخره سخن می‌گوید. تصویری که او در این رحیل نمادین از هم‌مسلكان قلندر خود - زائران کارناوالی که شبانه بیابان را به‌سوی «کعبه دل» درمی‌نوردند - خلق می‌کند، چه‌بسا اشاره‌ای طعنه‌آمیز به «رحیل در بیابان» در دیگر گونه‌های شعر کلاسیک باشد. افزون بر این، شور و احساسی در این بیت موج می‌زند، بانگ هم‌آوای خراباتیان را به گوش می‌رساند؛ بانگی که گواهی

می‌دهد آن‌ها به جای بازگشت به جامعه، برای همیشه در بیابان عزلت (تبعید خودخواسته) و حالت برزخی یا حاشیه‌ای (هتروتوپایی) خود باقی خواهند ماند. غزل قلندری عطار در نهایت با بیتی به پایان می‌رسد که بار دیگر با تأکید بر دوگانگی اساسی بین جهان خرابات و جهان موجود، کماکان این شعر را بر محور تقلید پارودیک از شعر فخری متمرکز می‌کند. در این بیت، شاعر از زبان خراباتیان با تأکید بر «ما»ی شاعرانه، با نفی عمل اجتماعی «کسب علم و عقل»، با فخر اعلام می‌کند که این بار همانند عطار یکی دو روز «کار خرابات» می‌کنیم. اینجا یک تضاد ضمنی بین «کار خرابات» و «کارهای دیگر» یعنی کارهای شاعرانه مربوط به دربارهای سلطنتی، مساجد، مراکز مذهبی (در معنای استعاری درگاه الهی) و... وجود دارد. گویی شاعر در مواجهه با این جهان‌های متفاوت، از بین آن‌ها یکی را انتخاب می‌کند؛ او می‌تواند راه قبله، راه دربار یا راه خرابات را در پیش گیرد. این انتخاب را نباید صرفاً یک تصمیم مذهبی یا ایدئولوژیک دانست. در واقع شاعر با گام نهادن در جاده خرابات، ضمن شورش علیه هنجارهای اجتماعی و ادبی موجود، سبک جدیدی را ابداع می‌کند که نه تنها نمادها، بوطیقا و ژانرهای شعر زهدی و مدحی رها می‌کند، بلکه همه آن‌ها را وارونه‌سازی و بازآفرینی می‌کند. او ارکان قصیده سستی از قبیل رحیل، مدح، وعظ، خطاب یا فخر را در شعر خود حذف نمی‌کند، بلکه با تحریف ویژگی‌های اصلی آن‌ها، ضمن آنکه کاربرد آن‌ها را معکوس می‌سازد، در عین نفی و طرد آن‌ها، از آن‌ها تقلید می‌کند.

۷. نتیجه‌گیری

بررسی ساختار شعری قلندریات نشان می‌دهد که این شعر به مثابه یک پاسخ ادبی متقابل، و به طور عامدانه، ویژگی‌های اصلی دو ژانر هنجاری مدحیات و زهدیات را در سطوح نمادین و ساختاری آن‌ها (مانند طرح، روایت، شکل و فرم، گستره زمانی و مکانی، شخصیت‌های داستان و...) وارونه کرده است. از همین رو، قلندریات را می‌توان یک ضدژانر قلمداد کرد که در روند یک بازی بین‌ژانری، نظام ژانری سنت‌های ادبی دیگر را - به طور هم‌زمانی و در زمانی - در جهت‌های جدید توسعه داده است. این نوع شعر

به لحاظ محتوا می‌تواند یک بیانیهٔ آنتی‌نومینستی، یا شعری حاوی رموز و اشارات صوفیانه و یا حتی نقدی بر نهاد صوفیه تلقی شود، ولی به لحاظ ساختار، یک «ضدژانر» در نظام ژانری شعر دورهٔ میانه است که گسترش و انشعاب آن به زیرژانرهای متعدد، نشان‌دهندهٔ انعطاف‌پذیری، پیچیدگی و تحول تاریخی نظام ژانری شعر فارسی در این دوره است. در هر حال، بررسی ژانری شعر قلندری نشان می‌دهد که ظهور این نوع شعر مانند دیگر اشعار کوتاه تک‌مضمونی در دورهٔ میانه، سلطهٔ اولیهٔ قالب قصیدهٔ چندمضمونی کلاسیک را به چالش کشیده است. آنچه در بررسی ژانری قلندیات اهمیت دارد، گذر از سطح تحلیل صرفاً نمادپردازانه به سطح تحلیل بوطیقا است. چنین تحلیلی نشان می‌دهد که قلندیات بیش از آنکه محصول تصوف ملامتی در برابر اسلام زاهدانه و متشرعانه، یا یک شعر سمبلیک با نمادهای عرفانی خاص (در معنای هرمنوتیک صوفیانه) باشد، برآیند یک گفت‌وگوی ادبی با ژانرهای دیگر است. در روند این گفت‌وگوی بین‌ژانری قلندیات با نمایش صحنه‌هایی غیرعادی مانند رویگردانی از نمادهای هنجاری مقدس (کعبه و قبله در شعر عطار، و مسجد و خانقاه و... در دیگر اشعار) و درمقابل، تجلیل و احترام نسبت به اشیاء، اماکن، اشخاص و نمادهای ضددینی و ضدعرفی، هویت هتروتوپیک خود را آشکار می‌کند که به یک معنا نمایشی استعاری از طرد ارزش‌های شعر زهدی و شعر مدحی است. بنابراین تصمیم شاعر قلندری در رویگردانی از درگاه خدا یا دربار پادشاهان، و در برابر آن، پیمودن مسیری وارونه به‌سوی دربار کارناوالی «خرابات» می‌تواند نقطهٔ آغاز بازی شاعرانه بین‌ژانری در ساخت قلندیات و زیرژانرهای فرعی آن باشد. همان‌طور که غزل عطار نشان می‌دهد، شعر قلندری، توصیفی شاعرانه از جهان وارونهٔ خراباتیان، شخصیت‌ها، روح کارناوالی، فضاها، برزخی - حاشیه‌ای (هتروتوپایی) و آیین‌های آن است. در این جهان وارونه، شب‌روانی طرار در بیابان عزلت (تباعد خودخواسته) با رویگردانی از کعبه هنجاری، ازطریقی نامسلوک به‌سوی کعبهٔ نمادین یعنی «خرابات» یا «کعبهٔ دل» حرکت می‌کنند. این کعبهٔ باطنی، برخلاف قبلهٔ ظاهری متشرعان یک زیارتگاه واقعی نیست، بلکه کعبه‌ای نمادین، و زیارتگاهی در مرکز

جهان خیال شاعرانه است که زائران آن هنجارشکنان و مطرودان اجتماعی هستند و حب نمادین خود را همانند یک جشن همراه با شادخواری، مستی، قمار، نشاط و هم‌نشینی با جوانان زیباروی به جای می‌آورند. این کعبه کارناوالی و دربار بدنام خراباتیان، مقدس‌ترین پناهگاه شاعر قلندری است.

پی‌نوشت‌ها

۱. کارناوال در فرهنگ غربی برای اشاره به فضاهایی واقعی یا خیالی است که در آن ارزش‌ها، نهادها و قوانین هنجاری اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و مذهبی مورد تمسخر قرار می‌گیرند، زیر پا گذاشته می‌شوند و به یک «دنیای وارونه» تغییر می‌یابند. میخائیل باختین کارناوال را به‌عنوان یک ضد فرهنگ، یک فضای آزاد و بی‌قیدوبند در مقابل هژمونی نظم حاکم در نظر می‌گیرد. در این فضای وارونگی نمادین، هنجارها زیر سؤال می‌روند، سلسله‌مراتب اجتماعی بر هم می‌ریزد و هرآنچه والا و مقدس است، مورد تجاوز و تقلید تحقیرآمیز قرار می‌گیرد. باختین به مفهوم کارناوال به‌عنوان جشن «وارونگی و آزادی» اهمیت زیادی می‌دهد و معتقد است که کارناوال فضایی را فراهم می‌کند که در آن صداها، مختلف به‌طور مساوی شنیده می‌شود و سلسله‌مراتب اجتماعی موقتاً از بین می‌رود (Bakhtin, 1984: 26).

۲. تقریباً همانند کارناوال باختینی، هتروتوپیا در اندیشه فوکو فضاها، مکان‌ها یا موقعیت‌هایی هستند که از نظم و ترتیب معمول جامعه خارج شده و قوانین و هنجارهای اجتماعی رایج در آن‌ها به چالش کشیده می‌شوند. این دگرفضاها جهان‌هایی درون جهان‌های دیگر هستند که با برهم زدن نظم هنجاری موجود چیزهای بیرونی را بازتاب می‌دهند و آن‌ها را آشفتگی می‌سازند. از نظر فوکو، دگرفضاها همانند قبرستان‌ها، میخانه‌ها، روسپی‌خانه‌ها، زندان‌ها، باغ‌های باستانی، موزه‌ها و... نمونه‌هایی از هتروتوپیاها هستند. این فضاهای متفاوت برای آن ایجاد می‌شوند که انسان‌ها دگر جای مطلوب خود را بازسازی کرده و از فضاهایی که به آن‌ها «عادت» کرده‌اند، فاصله بگیرند تا به تجربه‌های جدیدی دست یابند (Johnson, 2013: 790-803; Foucault & Miskowiec, 1986: 22-27).

۳. Parody: کلمه‌ای یونانی است به معنی تقلید آواز و در اصطلاح به معنی تقلید تمسخرآمیز کلمات، سبک، ایده‌ها، لحن و افکار مؤلفی دیگر معمولاً با مبالغه در برخی جنبه‌های اثر مورد تقلید، و به قصد اصلاح یا استهزای نویسنده‌ای است که به استفاده از کلمات مهجور و طولانی و مطمئن و

به‌کارگیری عبارات طولانی و مغلق یا احساساتی همراه با گزافه‌گویی متمایل باشد (فلاح قهرودی و صابری تبریزی، ۱۳۸۹: ۱۹). شیپلی پارودی را تقلید اغراق‌آمیز از ویژگی‌های یک سبک به‌صورت طنزآمیز می‌داند که در آن از کلمات، سبک یا طرز فکر نویسنده‌ای طوری استفاده می‌شود که با ایجاد تغییراتی هدفمند، آن ویژگی‌ها به‌صورتی خنده‌دار و در موضعی غیرجدی، اثر اصلی را مورد تمسخر قرار دهد (Shipley, 1970: 231). بنابراین در پارودی سبک مشخصه، شگردها و الگوهای هنری یا فکری یک اثر برای ایجاد تأثیری کمیک یا تمسخر آن مورد تقلید قرار می‌گیرد و از این حیث جز با شناخت دقیق اثری که قرار است به مضحکه گرفته شود، پارودی آن ممکن نیست (دوبرو، ۱۴۰۰: ۳۸).

منابع

- ابوالعاهیه، اسماعیل بن القاسم. (۱۴۲۰ق). دیوان. شرحه و ضبطه و قدّم له غریب الشیخ. بیروت: منشورات مؤسسة الاعلمی للمطبوعات.
- افرازی، جان‌محمد، طبسی، حمید و رادفر، ابوالقاسم. (۱۴۰۰). مقایسه مضامین قلندری در آثار شیخ احمد جام و حافظ شیرازی. جستارنامه ادبیات تطبیقی، ۵ (۱۸)، ۱۸۸-۲۱۰.
- اکبری‌زاده، محسن. (۱۴۰۱). تحلیل کارکردهای هویتی زبان در اشعار مدحی. شعرپژوهی، ۱۴ (۱)، پیاپی ۵۱، ۱-۲۲.
- انوری، علی بن محمد. (۱۳۷۶). دیوان/انوری. به کوشش محمدتقی مدرس رضوی. تهران: علمی و فرهنگی.
- بریدی‌اللامی، محمدکاظم، صرفی، محمدرضا و یاری اصطهباناتی، علی‌اصغر. (۱۴۰۳). استعاره مفهومی در شعر قلندری. ادبیات عرفانی، ۱۶ (۳۶).
- بریدی‌اللامی، محمدکاظم، صرفی، محمدرضا و یاری اصطهباناتی، علی‌اصغر. (۱۴۰۲). گونه‌شناسی و ساختار غزل-داستان‌های قلندری. شعرپژوهی، ۱۶ (۳)، پیاپی ۶۱، ۵۹-۷۸.
- پناهی، مهین و حاجی‌حسینی، زهرا. (۱۳۹۲). مضامین قلندرانه در غزلیات عطار. پژوهشنامه ادب غنایی، شماره ۲۱، ۴۹-۶۴.
- پورجوادی، نصرالله. (۱۳۷۲). بوی جان: مقالاتی درباره شعر عرفانی فارسی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- حسینی، مجیب‌الرحمن و اکبری، منوچهر. (۱۴۰۰). بررسی ساختاری مضمون عدل در قصاید مدحی (از آغاز تا قرن ششم هجری). پژوهشنامه ادب غنایی، ۱۹ (۳۶)، ۹۷-۱۱۴.

قلندریات؛ شعر نمادین صوفیانه یا ضدانری هتروتوپیک؟ (با بررسی غزلی از عطار)، سیاه کوهیان و حسن رضایی ۱۱۵

خاقانی شروانی، افضل الدین بدیل بن علی. (۱۳۷۳). *دیوان خاقانی شروانی*. تصحیح و تعلیقات ضیاء الدین سجادی. تهران: زوار.

دوبرو، هدر. (۱۴۰۰). *ژانر (انواع ادبی)*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

دوبروین، جی. تی. پی. (۱۳۷۵). قلندریات در شعر عرفانی فارسی از سنایی به بعد. ترجمه هاشم بناءپور، مجله معارف، شماره ۳۷، ۱۰۵-۱۱۹.

زرین کمر، رضا، محسنی، مرتضی، تاجیک، محمدرضا و غنی پورملکشاه، احمد. (۱۳۹۴). انحلال هویت مداح در هویت ممدوح. *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۳۶، ۱۲۹-۱۵۲.

زرقانی، سید مهدی. (۱۴۰۱). گونه‌شناسی در ادبیات عرفانی. *عرفان پژوهی در ادبیات*، ۱ (۱)، ۱۸۷-۲۰۳.

سنایی، ابوالمجد مجلدود بن آدم. (۱۳۸۸). *دیوان سنایی غزنوی*. به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی. تهران: سنایی.

سهروردی، ابوحفص عمر. (۲۰۰۶). *عوارف المعارف*. به اهتمام احمد عبدالرحیم سیح و توفیق علی وهبه. قاهره: مکتبه الثقافة الدینیه.

شبللی نعمانی، محمد. (۱۳۶۸). *شعرا لعجم یا تاریخ شعرا و ادبیات ایران*. تهران: دنیای کتاب. شرافتی، زهرا و نوروزی، زهرا. (۱۳۹۸). صفات عرفانی و نمادین قلندران در آثار سنایی، عطار، مولانا و حافظ. *قند پارسی*، ۲ (۵)، ۱۳۸-۱۵۹.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲). *تازینه‌های سلوک*. ج ۱. تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). *قلندریه در تاریخ: دگردیسی‌های یک ایدیولوژی*. تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۳). *مفلس کیمیافروش: نقد و تحلیل شعرانوری*. ج ۵. تهران: سخن.

شفیعیون، سعید. (۱۴۰۰). فخریه در ادب فارسی (واکاوی گونه‌شناختی فخریه و زیرگونه‌های آن با

نگاهی به گونه‌های هم‌سنگش). *جستارهای نوین ادبی*، ۵۴ (شماره ۴)، ۱-۲۶.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۰). *انواع ادبی*. تهران: میترا.

شهیدی، سید جعفر. (۱۳۵۰). *مدیحه‌سرایی در ادبیات فارسی تا قرن ششم، نامه مینوی، زیر نظر*

حبیب یغمایی و ایرج افشار. تهران: کاویان.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۸۸). *تاریخ ادبیات در ایران و در قلمرو زبان پارسی*. جلد ۱ و ۲. تهران: فردوس.

طایفی، شیرزاد و شاهسون، عاطفه. (۱۳۹۱). بررسی قلندریات در دیوان عطار نیشابوری. *ادیان و*

عرفان، ۴۵ (۲)، ۳۹-۶۱.

عراقی، فخرالدین. (۱۳۷۲). *کلیات فخرالدین عراقی*. تصحیح نسرين محتشم. تهران: انتشارات زوار.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۷۵). *دیوان عطار*. ویرایش تقی تفضلی. تهران: شرکت انتشارات علم

و فرهنگ.

علیزاده، عباس و مؤذنی، علی محمد. (۱۳۹۸). بررسی قلندریات سنایی از لحاظ محتوا. فصلنامه تخصصی تحلیل و نقد متون و زبان و ادبیات فارسی. شماره ۲۹، ۸۷-۱۰۲.

علی زرگر، سیروس. (۱۳۹۵). زیبایی شناسی صوفیه. ترجمه علیرضا رضایت. اطلاعات حکمت و معرفت، ۱۱ (۶، پیاپی ۱۲۵)، ۴۹-۵۴.

علی زرگر، سیروس. (۱۳۹۷). جمال از منظر محیی الدین ابن عربی و فخرالدین عراقی. اطلاعات حکمت و معرفت، ۱۳ (۱)، ۳۱-۳۷.

عنصری بلخی، ابوالقاسم حسن بن احمد. (۱۳۶۳). دیوان. تصحیح محمد دبیرسیاقی. تهران: زوار. غفاری، فرزانه و مستعلی پارسا، غلامرضا. (۱۴۰۰). زمینه ها و خاستگاه های اجتماعی شعر مدحی با تکیه بر سروده های عنصری بلخی. پژوهش های نظم و نثر فارسی، ۵ (۱۱)، ۱۰۹-۱۳۶.

فرخی سیستانی، ابوالحسن علی بن جولوغ. (۱۳۷۱). دیوان حکیم فرخی سیستانی. به کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: زوار.

فلاح قهرودی، غلامعلی و صابری تبریزی، زهرا. (۱۳۸۹). نقیضه و پارودی. نشریه متن شناسی ادب فارسی، ۲ (۴)، ۱۷-۳۲.

قادری، فاطمه و شمس، حامد. (۱۴۰۱). گونه شناسی غزل قلندری با محوریت غزل قلندری عطار و عراقی. مطالعات عرفانی، شماره ۳۶، ۲۱۱-۲۳۴.

کارا مصطفی، احمد تارگون. (۱۳۹۹). تاریخ کهن قلندریه. ترجمه مرضیه سلیمانی. چ ۲. تهران: فرهنگ معاصر.

کاظمی، مینا و محمدی فشارکی، محسن. (۱۴۰۰). بازنمایی قدرت در قصاید مدحی براساس نظریه کنش های گفتاری. فصلنامه پژوهش های ادبی، ۱۸ (۷۱)، ۹۹-۱۲۲.

کیکاوس بن قابوس بن وشمگیر. (۱۳۱۲). قابوس نامه. تصحیح سعید نفیسی. تهران: چاپخانه مجلس. ماحوزی، مهدی و قاسمی، شهین. (۱۳۹۲). بررسی مضامین قلندری در غزل های عطار. سبک شناسی نظم و نثر فارسی، ۶ (۳)، ۴۰۳-۴۳۰.

مایر، فریتس. (۱۳۷۸). ابوسعید ابوالخیر: حقیقت و افسانه. ترجمه مهرآفاق بایبوردی. چ ۱. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

محمدی، امیر سلطانی، نوریان، سید مهدی و طغیانی، اسحاق. (۱۳۹۷). چند بحث تازه در باب گونه های ادبی (ژانرهای ادبی). پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، ۷ (۱)، ۹۵-۱۱۲.

ناصر خسرو قبادیانی، ابومعین. (بی تا). دیوان اشعار ناصر خسرو. به کوشش مهدی محقق و مجتبی مینوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

قلندریات؛ شعر نمادین صوفیانه یا ضدزائری هتروتوپیک؟ (با بررسی غزلی از عطار)، سیاه کوهیان و حسن رضایی ۱۱۷

واعظ کاشفی، کمال‌الدین حسین. (۱۳۶۹). *بداایع الافکار فی صنایع الاشعار*. به اهتمام جلال‌الدین کزازی، تهران: مرکز.

یاحقی، محمدجعفر و پرهام، مهدی (۱۳۸۷). *طلیعه شعر زهد در زبان فارسی*. *نامه فرهنگستان*، ۱۰ (۳۸)، ۴۳-۲۵.

یلمه‌ها، احمدرضا. (۱۳۹۲). بررسی تطبیقی اشعار مدحی عصری و متنبی. *مقاله علمی وزارت علوم*، *ادبیات تطبیقی*، ۴ (۸)، ۳۳۵-۳۱۷.

Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.

Bürge, J. C. (1996). Qasida as Discourse on Power and Its Islamization: Some Reflections. In *Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa*, edited by Stefan Sperl and Christopher Shackle, 1:451-74. New York: E. J. Brill.

Dubrow, H. (1982). *Genre*. New York: Methuen.

Johnson, P. (2013). The geographies of heterotopia. *Geography Compass*, 7(11), 790-803.

Foucault, M. & Miskowiec, J. (1986). Of Other Spaces. *Diacritics*, 16(1), 22-27.

Fowler, A. (1982). *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge, MA: Harvard University.

Guillén, C. (1971). *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Keshavarz, F. (1998). *Reading Mystical Lyric: The Case of Jalal al-Din Rumi*. Columbia, SC: University of South Carolina Press.

Lewisohn, L. (2010). Prolegomenon to the Study of Hāfiz. In *Hafiz and the Religion of Love in Classical Persian Poetry*, edited by Leonard Lewisohn, New York: I. B, Tauris. 3-73.

Meisami, Julie Scott . (1993). Arabic *Mujūn* Poetry: The Literary Dimension. In *Verse in Arabic Poetry and the Representation of Women in and the Fair Sex: Studies* Stichting, M. Th. Houtsma *Arabic Literature*, ed. Frederick de Long, 8-30 (Utrecht: 1993), at 17-18.

Meisami, Julie S. (1996). Poetic Microcosms: The Persian Qasida to the End of the Twelfth Century. In *Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa*, edited by Stefan Sperl and Christopher Shackle, 1:137-82. New York: E. J. Brill, 1996.

Meisami, Julie S. (2003). *Structure and Meaning*, 181-89 *Structure and Meaning in Medieval Arabic and Persian Poetry: Orient Pearls*. New York: RoutledgeCurzon.

Miller, M. T. (2022). The Poetics of the Sufi Carnival: The Rogue Lyrics (Qalandariyyāt) as Heterotopic Countergenre(s). In *Al-‘Uşūr al-Wustā*, 30, 1-46.

Miller, M. T. (2023). Genre in Classical Persian Poetry. In *Routledge Handbook of Ancient, Classical and Late Classical Persian Literature*, edited by Kamran Talattof. New York: Routledge.

Miller, M. T. (2021). The Qalandar King: Early Development of the Qalandariyyāt and Saljuq Conceptions of Kingship in Amir Mo‘ezzi’s Panegyric for Sharafshāh Ja‘fari. *Iranian Studies*, 55, 521-549.

Shipley, T. Joseph. (1970). *Dictionary of world literary terms, forms, technique, criticism*. Boston. The writer, Inc.

Qalandariyāt; Symbolic Sufi Poetry or Heterotopic Anti-Genre? (With an Analysis of a Ghazal by Attar)

Hatef Siahkoohian

Associate Professor, Department of Religions and Mysticism, Tak.c., Islamic Azad University, Takestan, Iran (Corresponding Author); Email: siyahkoohiyan@iau.ac.ir

Hossein HassanRezaei

Assistant Professor in Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran; Email: Hossein.hassanrezaei@cfu.ac.ir

Received: 31/10/2024

Accepted: 29/09/2025

Introduction

The poets of Qalandari poetry critiqued social and religious structures by creating characters such as Qalandar, Rind, Ayyar, and Kharabati, while also highlighting the controversial figures of certain marginalized minorities and social classes, such as Zoroastrians, Christians, and even non-believers who lived in voluntary exile from the Islamic community. In Qalandari poetry, the transgressions and violations of the hegemonic symbolic order in alternative spaces like “Kharabat,” “Monastery,” or “Deyr-e-Moghan,” which are often located on the periphery of cities and outside urban gatherings, can be compared to Mikhail Bakhtin’s concept of the carnivalesque world and Michel Foucault’s heterotopia. Although these Sufi alternative spaces cannot always be directly equated with Foucault’s concept of heterotopia or “contradictory places,” their marginal nature and the unconventional behaviors of their actors (Qalandar, Rind, Ayyar, Kharabati, etc.) in transgressing sacred taboos and disregarding common religious sentiments and norms indicate that they operate in discord and contrast with the public space of society, similar to Foucault’s heterotopia. These alternative spaces—much like Bakhtin’s notion of the “carnival”—are liminal spaces where characters, behaviors, and phenomena can be displayed in a caricatured, theatrical, absurd, and deviant manner, thus “reversing” the conventional relationships of society.

Purpose, Methodology and Literature Review

Research related to Qalandariyat can be divided into three categories. The first category pertains to the historical issues of Qalandariyat and its antinomic aspects in the Islamic world. Among these works, Karami Mustafa (2020) discusses the ancient history of Qalandariyat, Miller (2021) in his article “Shah Qalandar,” and Shafiei Kadkani (2007) in “Qalandariyat in History” have addressed these topics. The second category adopts an interpretative approach, examining Qalandari poetry as symbolic and encoded mystical poetry. Notable contributions in this area include Pourjavadi’s (1993) article titled “The Rind of Hafez” and Louison’s (2010) article “An Introduction to the Study of Hafez.” The third category analyzes Qalandariyat from a typological perspective.

One significant study in this domain is Miller's (2023) article titled "Genre in Classical Persian Poetry," which explores the distinctive features of Qalandariyat among other literary genres. In another article, Miller (2022) examines "The Poetics of the Sufi Carnival in Qalandari Ghazals," analyzing Qalandariyat as an anti-genre and providing a historical and literary examination of the poetics of Qalandari ghazals within the primary framework of Persian and Arabic poetry. The aim of this research is to investigate the formation of the distinct structure of Qalandari poetry and the mechanisms that create its generic identity using a descriptive-analytical method.

Discussion

Qalandariyat was a significant literary genre in the late 4th and early 5th centuries that critiqued social and religious structures through innovations in language and expression, employing symbols and metaphors of mysticism. By creating characters such as Qalandar, Rind, Ayyar, and Kharabati, and by highlighting the controversial figures of certain marginalized minorities and social classes, such as Zoroastrians, Christians, and even non-believers who lived in voluntary exile from the Islamic community, these poets addressed the critiques of societal frameworks. Through this type of poetry, they depicted a different world in which the values and norms of the social and religious community were inverted. The central theme of this inverted world was the "humiliation of official social relations," or, as Suhrawardi described it, the "destruction of customs". This symbolic rebellion in Qalandariyat against the prevailing social laws and system can be likened to Foucault's concept of "heterotopia," where, much like the European carnivals, all social and cultural values and norms are turned upside down. In Western culture, the carnival refers to real or imagined spaces where social, cultural, political, and religious values, institutions, and normative laws are trampled upon and ridiculed, transforming them into an "inverted world." Mikhail Bakhtin considers the carnival as a counter-culture, a free and unrestricted space in opposition to the prevailing social order. In this space of symbolic inversion, norms are questioned; social hierarchies are disrupted, and everything that is elevated and sacred is subjected to mockery and demeaning imitation. Bakhtin places significant importance on the concept of the carnival as a celebration of "inversion and freedom," asserting that the carnival creates a space where diverse voices are heard equally, and social hierarchies are temporarily dismantled. Similar to Bakhtin's carnival, Foucault's notion of heterotopia encompasses spaces, places, or situations that fall outside the usual order of society, challenging the prevailing social norms and regulations. These alternative spaces are worlds within other worlds that reflect and disrupt external realities by upending established norms. According to Foucault, cemeteries, taverns, prisons, ancient gardens, museums, etc., are examples of heterotopias. Essentially, these diverse spaces are created for individuals to reconstruct their desired otherness and distance themselves from the spaces that have become "habitual" for them, allowing them to engage in new experiences.

Conclusion

Qalandari poetry can be viewed as a reaction against the dominant poetic traditions of the Middle Persian poetry period (such as panegyric, boastful poetry, and ascetic poetry) and operates as an anti-genre heterotopia. Although the roots of this poetic style

trace back to the early Qalandari poets, it gradually evolved into a dynamic and diverse literary movement through the innovations of later poets. These poets utilized techniques of inversion and created heterotopic characters to critique social and religious structures, producing various subgenres of this style that reflect the diversity and complexity of Qalandari poetry.

Keywords: Qalandariyat, Sufi Literature, Anti-Genre, Heterotopia.